

ベケットとシェーンベルク

—ベケットのシュプレヒゲザンゲ—

鈴木 美穂

1 序

サミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906—1989) が実生活において音楽を非常に好み、また多くの作品に様々な方法で音楽を使用したことはよく知られている。ベケットが繰り返し使用したのは、バートーヴェンとシューベルトというロマン派の音楽であった。小説家、劇作家としては前衛的で革新的な作品を作り続けたベケットがシューベルト、バートーヴェンというロマン派音楽を愛好したという取り合わせの妙と、実際に何度も作品に使用されているということのせいか、音楽というテーマでベケットを論じる際にはその二人の作曲家について述べられることが多い。しかし、ベケットの音楽上の関心はロマン派という枠だけでは把握できないより広範な範囲に及んでいた。ベケットと親しくしていた画家アヴィグドル・アリカによると、ベケットにはいわゆる新ウィーン楽派の作曲家と呼ばれるアーノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874—1951)、アルバン・ベルク、アントン・ウェーベルンなどの音楽をかなり聞いた時期があるという⁽¹⁾。評論『プルス』ではオペラをこき下ろし、小説『並には勝る女たちの夢』ではワーグナーを散々にからかっているベケットはオペラ嫌いであるが、アルバン・ベルクのオペラ『ヴォツェック』のことは20世紀の傑作として激賞したという話が残っている⁽²⁾。また、ベケットに重用された女優ビリー・ホワイトロウは、ベケットとシェーンベルクの作品の親近性について何度か言及している。これらのことからベケットはロマン派の音楽のみならず、それまでの音楽をドラスティックに変革した彼らの音楽にも強く関心を持っていたと考えられる⁽³⁾。

ベケットとシェーンベルクということを考える際、従来言われてきたのは十二音技法との関連においてである。メアリー・ブライデンは、「ベケットと沈黙の音 (Beckett and the Sound of Silence)」という論文においてベケットが形式、順列組み合わせを偏愛したことと十二音技法との関連に触れ、具体例として小説『モロイ』のおしゃぶり石のエピソードをあげている。しかしブライデンは、ベケットは十二音技法に注目しながらも距離をおいていたと述べ、その理由として次のベケットの発言を引用している。

恐らく、作曲家シェーンベルクや画家カンディンスキーのように、私は抽象的な言語へ向かっています。しかしながら、彼らとは違って、私は抽象的なものを具体化しないようにしています—それにもう一つの形式的な脈絡を与えてしまわないように⁽⁴⁾。

ベケットはシェーンベルクやカンディンスキーが抽象的なものに形式的な脈絡を与えてしまったと述べているが、ベケットが言うシェーンベルクの形式とは、十二音技法のことだと思われる。十二音技法とはシェーンベルクによって始められた作曲の方法で、シェーンベルクは「相互の関係のみに依存する12の音による作曲の方法」と定義している。12の音とは1オクターブ内に存在する半音を含めた全ての音のことであり、十二音技法では調性という形である中心音を決めることなく、それぞれの音に平等な位置を与えながら作曲が行われる。まず12の半音をある順序に配列した音列を楽曲の基礎として作曲する。そしてこの12の音は必ず初めに決められた順序に従って現れる。つまり同じ音が途中で二度現れることがないため、ある特定の音が強調されることがなく、したがって無調となる。しかし、すべての部分がこの音列に従って作られているので、楽曲全体としては強く統一されることになる⁽⁵⁾。ベケットは、この十二音技法が結果として持つ統一性を批判しているのではないだろうか。ベケットはシェーンベルクとの抽象性を共通項として認めながらも、十二音技法には限界を感じていたと考えられる。

しかし、ベケットが十二音技法に限界を感じていたとしても、ベケットのシェーンベルクに対する関心はブライデンが言うようにこの限界をこえるものではなかったのだろうか。実は、シェーンベルクの作品には十二音技法以上にベケットの作品と響きあう側面が見出される。ベケットは直接それに言及していないためこれまで注目されることは少なかったが、新ウィーン楽派の音楽をよく聞いていたベケットはそれを知っていた筈である。

シェーンベルクはテキストを非常に重要視した作曲家であり、オペラを始め、歌曲、音楽付きドラマなどテキストがついた曲を数多く作曲しているが、特に声楽曲において特筆すべき新しい試みを行った。それは「シュプレヒゲザング (Sprechgesang)」と呼ばれる手法で、完全に歌唱ではなくまた自由な語りでもない、言葉と音楽が結びついた新しい語りの方法である。テオドール・アドルノはベケットが激賞したベルクのオペラ『ヴォツェック』は、シェーンベルクのモノドラマ『期待』と音楽付きドラマ『幸福な手』から生まれたと書いている。⁽⁶⁾ベケットは、言葉と音楽とを新しい方法で結合させるこのシュプレヒゲザングに大きな関心を抱いていたのではないだろうか。なぜなら言葉と音楽の結合という試みは、ベケットにとって重要な問題であったからである。

先にも述べたようにベケットはオペラ嫌いで有名であり、評論『プルースト』においてオペラ批判を展開している。

音楽以外の芸術は、〈観念〉を、それに付随する諸現象によって生み出しうるにすぎないのに対して、音楽は〈観念〉それ自体であって、現象の世界を知らず、宇宙の外に観念として存在し、〈空間〉のうちではなく、〈時間〉のうちにおいてのみとらえられるものである。したがって、目的論的な仮説によってそこなわれることがない。音楽のこの本質的な特性は、聴き手によってゆがめられてしまう。つまり、聴き手は、不純な主体であるがために、観念的、不可視的であるものに対して、かたちを与えることを主張し、その〈観念〉を、自分が適切な範例と考えるものに具象化することを主張するのである。こういうわけで、定義のうえからすると、オペラは、あらゆる芸術のうちでもっとも非物質的である音楽芸術が恐るべき墮落をした姿、ということになる。台本の言葉は、それらが特殊化する楽句に対して、たとえばヴァンドーム記念柱が、理想的垂直式建築に対するのと同じ関係を持つ。こういう面から見ると、オペラは、軽演劇よりも不完全である。ヴォードヴィルは、少なくとも、徹底した列挙のはじまりになる。⁽⁷⁾

ベケットはオペラを墮落した芸術と断言しているが、それは何故だろうか。「台本の言葉は、それらが特殊化する楽句に対して」の部分から、ここで恐らくベケットはリヒャルト・ワーグナーを念頭において書いていると思われる。ワーグナーは、ライトモチーフ (主導動機) を用いてオペラを作曲した。ライトモチーフとは、オペラ、標題音楽などで、音楽上の動機によってある人物や想念、場面などを表す作曲技法であり、ベケットはそのことを、「台本の言葉が音楽を特殊化する」と書いているのである。音楽上の動機がある人物、場面を表すということは、台本と音楽が密接に結合するということである。それはつまり、「観念的、不可視的」である音楽が意味づけされ、具象化されることだといえよう。それに対してベケットが『プルースト』で表明している音楽観は、音楽は観念そのもので現象の世界に立ち入ることがないというショーペンハウアー的なものであり、ワーグナーの音楽とは真っ向から対立するのである。⁽⁸⁾

しかしオペラを批判しながらも、ベケットは言葉を使った営みである小説、演劇において、言葉と音楽を結合させるという試みを繰り返し追求している。1962年のラジオドラマ『言葉と音楽』では、擬人化された「言葉」と「音楽」が共同作業を行い、歌を作り出すという過程が描かれている。処女小説『並には勝る女たちの夢』ではベートーヴェンの交響曲第七番の楽譜が引用され、また小説『ワット』には主人公ワットが聞いた歌の楽譜が付録につけられている。『ゴドーを待ちながら』、『勝負の終わり』、『クラブの最後のテープ』、『しあわせな日々』では伴奏なしの歌が使用されている。また晩年のテレビドラマ『夜と夢』では、シェーンベルクの歌曲がセリフに代わって重要な役割を果たしている。⁽⁹⁾このように言葉と音楽の結合は、ベケットが若い頃か

ら晩年に至るまで関心を持ち続けたテーマであった。先ほどの『ブルースト』におけるオペラ批判を合わせ考えてみると、ベケットは言葉と音楽を結合させる新たな方法を、ワーグナー的ではない方法で模索していたとはいえないだろうか。そしてその方法は、シェーンベルクのシュプレヒゲザングと響きあうのではないだろうか。

本稿では、ベケットが演劇作品においてどのように言葉と音楽の結合を試みたか、そしてその方法がどのようにシェーンベルクの方法と通底するのかを、ベケットのテキストと演出方法の分析を通して明らかにしていきたい。

2 シェーンベルクのシュプレヒゲザング

シュプレヒゲザングは「語る旋律」や「シュプレヒシュティンメ」とも言われ、シェーンベルクが声楽曲『月に憑かれたピエロ』（以下『ピエロ』と略）において歌曲の部分とは別に導入した語りの方法である。シェーンベルクは1912年、女優アルベルティーネ・ツェーメからの依頼により、アルベール・ジローの詩に曲をつけ全部で21曲から成る声楽曲『ピエロ』を書いた。この曲では、歌曲の部分とは別に「語る」部分が、音符の符尾に×印をつけられ指定されている。つまりシュプレヒゲザングは完全に歌でもなく、普通の語りでもない。シェーンベルクはシュプレヒゲザングの演奏方法について『ピエロ』の序文に次のように書いている。

声のパートに記譜されている旋律は（いくつか特別に指示された例外があるが）、歌うためのものではない。演奏者は、記譜されている音の高さを考慮に入れた上で、この旋律をシュプレヒメロディー（語る旋律）へと移し変えねばならない。演奏者は、次のようにしてそれを行う。

- 1 演奏者は歌唱の時と同様に、リズムを正確に守らなければならない。つまり演奏者が持つ自由は、歌唱旋律の場合許されている以上のものではない。
- 2 演奏者は歌う音と語る音との相違を厳しく区別しなければならない。歌う音には変更の許されない一定の音の高さが定められている。語る音にも高さは与えられているが、この高さは、より高い音、あるいはより低い音に置きかえられて、変更されうる。しかし演奏者は、〈歌うような〉語りの調子に陥ってしまわないよう細心の注意を払わなければならない。これはまったく作曲者の意図するところではない。⁽¹⁰⁾

歌手は音符に×印がついた部分を示された音高を目安に、演奏される音楽に合わせて、しかし決して歌になつてしまわないように語らなければならない。『ピエロ』で指定されているシュプレヒゲザングの部分はかなり多く、ほとんどの音符に×印がついている。しかしたとえば一曲目「月に酔い」の十小節目などは、最初の付点四分音符と八分音符は歌唱だが、次の八分音符二つはシュプレヒゲザングになっており、同じ小節内で歌唱の部分と語る部分を区別しなければならない。⁽¹¹⁾『ピエロ』全体を通してこのような非常に細かい指定がなされ、声のニュアンスも厳密に指定されている。

歌として歌われる場合、言葉は音楽に従属している。しかしシュプレヒゲザングの場合、言葉は音楽にある程度の制約を受けるが、固定されたメロディに縛られてしまうことはない。「語られた」言葉は、それぞれの文字や単語が持つ音、響き、必ずしも楽音に還元されない音程などの、言葉が本来持っている音楽的内容を引き出される。そこでは、言葉の持つ意味でなく、言葉の音楽的な側面が強調されているのである。『ピエロ』では言葉の意味の伝達は度外視されている。むしろ除外されているといってもいいかもしれない。シェーンベルクは、先に引用した『ピエロ』の序文を次のように続けている。

演奏者は、個々の曲の雰囲気や性格を、決して言葉の意味から引き出してはならない。それは常に、音楽から引き出されなければならない。テキストの出来事や感情の持つ音の絵画的な表現が作曲者にとって重要である限り、それはとにかく音楽のうちに発見されるものである。もし演奏者がそれを見つけることができないときに、演奏者は作曲者が意図しなかったことを加えようとしてはならない。もし演奏者がそうした場

合、演奏者は何かを加えるのではなく、何かを減じてしまうだろう。⁽¹²⁾

以上のことから、言葉から音楽的内容を引き出すこと、意味の伝達を度外視し言葉を意味から切り離すことなどの特徴をシュプレヒゲザングに見出すことができる。そしてこれらの特徴はそのままベケットの演劇にもあてはまるのではないだろうか。

3 ベケットの楽譜 —『芝居』、『わたしじゃない』—

ベケットは、1963年に舞台作品『芝居』を書いた。これは、首まで壺に入った三角関係にある男と女二人が、強い照明を次々に当てられ自分達の物語を語りだすという作品である。三人は会話をするわけではなくモノローグが繰り返されるが、その個々の語りの間に「コーラス（合唱）」と呼ばれる三人同時の語りが挿入される。このコーラスは次のように始まる。

W 1	Yes strange	darkness best	and the darker	the worse
W 2	Yes perhaps	a shade gone	I suppose	some might say
M	Yes peace	one assumed	all out	all the pain
女 1	そうおかしいわ	真暗闇なのがいちばんいい	だんだん暗くなるほど	つらい
女 2	そうもしかしたら	ちょっと変なんだって	言ってる人も	いるかもしれないわ
男 1	そう平和だと	思いこんでいたもんだ	すべて終わった	すべての苦しみも ⁽¹³⁾

ここには「コーラス」という名前の通り様々な音楽的要素が見られる。まず三人の俳優のそれぞれ高さの異なる声が合わさることによって、ポリフォニックな効果が生み出されることが挙げられる。声による効果に加えて、言葉の持つ音もポリフォニーを構成している。たとえば冒頭のセリフは三人同時にYesであるが、次は二人がpという子音を発音しそれに一人がsという子音を発音する。これは二つのpというユニゾン（高さの違う同じ音）に対しsという不協和（または協和）音が割り当てられているようにも見える。ベケットは『芝居』のト書きに“声は表情の指定のない限り無表情”で、“テンポは終始速い”と書いた。このような条件では、恐らく観客はコーラスの語る言葉の意味を正確には理解できないだろう。つまり、この作品では言葉の意味の伝達よりも、声の要素、音調、和声などといった音楽の要素が強調されているのである。言葉は意味から離れ、音楽的な状態を目指す。『芝居』に見られるこれらの特徴は、先の章で見たシュプレヒゲザングの持つ性質と通底するのではないだろうか。

1972年に書かれた『わたしじゃない』も『芝居』と似た性質を持っている。これは、舞台に不気味に浮き上がった女の「口」が驚異的な早口で言葉を20分弱喋り続けるという作品である。ベケットは「口」を演じる女優の語りに恐るべき速さを要求し、ストップウォッチを稽古場に持ち込んでセリフを練習させたという。

…out…into this world…this world…tiny little thing…before its time…into this …in a godfor — …what? …girl?…yes…tiny little girl…into this…out into this…before her time…godforsaken hole called…

落ちて…生れ落ちて…この世に…いたいけな赤ん坊…月足らずで…いまいま——え?…女の子?…そう…いたいけな女の子…落ちたのがこの…生れ落ちたのがこの…月足らずで…いまいましい穴倉の名は…⁽¹⁴⁾

『わたしじゃない』のセリフは一定のリズムを生み出すよう厳密に構成されている。リズムは繰り返しのによって生み出されている。単語自体を繰り返していることは明白だが、単語の持つ母音も繰り返しになっている。初めの部分は、iとaの繰り返しである（out…into this world…tiny little thing…before its time…）。そして次はoが繰り返される（godforsaken hole called）。全体の構成としては初めの部分が提示部ようになっており、what?…who?…no…she!というセリフのあとに短い休止がおかれ、動作1が始まる。同じようにして動作4

まで続く。動作4でまた冒頭部分のセリフが繰り返され、ソナタ形式の再現部のようでもあり、永遠に続く反復を思わせもする。テキストを読んでみれば「口」が語る物語は複雑な構造を持っていることがわかるのだが、初めてこの作品に接する観客はやはり正確にセリフの意味をとることはできないだろう。ベケット自身も“意味が理解されるかどうかは、あまり気にしていません。私が求めているのは、この作品が観客の理性ではなく神経にはたらきかけることです”と述べている。⁽¹⁵⁾ 観客はセリフの意味よりも、ある単語の持つイメージや俳優の声、繰り返される言葉の音、リズムなどを聴取するのではないだろうか。つまりベケットは『わたしじゃない』においても、意味から言葉を切り離し、言葉の音楽的な要素を強調しているのである。

このように『芝居』や『わたしじゃない』のテキストは、言葉を使って音楽的な語りを追求しているといえる。シェーンベルクのシュプレヒゲザングを補助線としてベケットのテキストを分析することにより、その語りの方の中にシュプレヒゲザングと通底する音楽性を見ることができよう。これらの作品を書くうえで、ベケットの頭には恐らくシェーンベルクの姿があったのではないだろうか。

4 音楽家ベケット —ベケットの演出方法—

先の章ではベケットのテキストについて分析したが、この章ではベケットの演出方法を通してベケットがどのように音楽的な語りを追求したか、その方法がいかにシェーンベルクと響きあうのかを見ていきたい。

ベケットは演出の指示を素直に受け入れ、セリフの意味を細かく尋ねず、音楽的な声を持った俳優を好んだ。そういう俳優の一人であった女優ビリー・ホワイトロウは、次のように語っている。

私がサムと一緒にやるときには、私達は作品を分析することは一切しません。私の最初の仕事はその作品の音楽を見つけることです。最初はそれが速いか遅いかだとか、どこにメトロノームを合わせるべきかなんてことはわかりません。⁽¹⁶⁾

この発言から、テキストにとどまらず演出の現場においても同じように音楽が問題であったことがわかる。ベケットはアンダンテ、ダ・カーポ、フォルティッシモといった音楽用語を多用して演出を行った。また、ベケットは俳優達にほとんどテキストの意味を説明せず、テンポ、ピッチ（音程、音高）、トーン（音色）といった音楽的な要素にこだわったという。ベケットに信頼された俳優達はしばしば音楽の比喻を用いてベケットの演出について語っている。デイヴィッド・ウォリロウはベケットの劇を上手く演じることを“音ははずさずに歌う”と表現しているし、⁽¹⁷⁾ ホワイトロウは『芝居』を演じた経験を、“楽曲を指揮しているようでも音楽のレッスンをしているようでもあった”と語っている。⁽¹⁸⁾

ベケットは自作の上演に何度もホワイトロウを登用したが（『芝居』、『あしおと』、『ロッカバイ』など）、ベケットは彼女に対して作品を朗読することから稽古を始めていたという。⁽¹⁹⁾ またベケットは『芝居』の演出の際にピアノを稽古場に持ち込み、三人の俳優たちに対しそれぞれに音程を示したという話も残っている。⁽²⁰⁾ これらの方法に象徴されるように、演出家ベケットは俳優に解釈、あるいは自由な表現の余地をほとんど与えなかった。ホワイトロウが言う、“その作品の音楽を見つける仕事”はベケット主導で行われたと考えるべきだろう。ベケットに重用された俳優達が、ベケットとの作業を「自分自身が楽器になったようだった」と述べていることは興味深い。恐らく演出家ベケットが俳優たちに加える規定の多さが、彼らに表現する自由のない楽器の比喻を使わせることになったのであろう。ブライデンが書いているように、彼らはベケットによって「演奏」されていたとも言える。⁽²¹⁾

ホワイトロウは『わたしじゃない』で「口」を演じた。彼女はそのときの体験を次のように語っている。

私は十分の一秒でいくつかのセリフを言えるように稽古し続けています。そのスピードで台本を追っていくことはどうしてもできませんが、ベケットは私が台本を正確に話すことを主張します。それは彼の意中にあるシェーンベルクの音楽に似ています。⁽²²⁾

ベケットはメトロノームやストップウォッチを稽古場に持ち込んで、ホワイトロウに驚異的な速さで喋る練習をさせた。ベケットがホワイトロウに要求したスピードは暴力的でさえある。実際彼女は稽古中何度か酸欠状態になったり、また本番でセリフを忘れることの恐怖から神経過敏に陥ったりしたそうである。恐らくベケットには『わたしじゃない』が語られるべき速さの明確なイメージがあり、それをホワイトロウに要求したのである。

以上のことから、俳優にテキストの意味をほとんど説明しないこと、俳優の表現の自由をあらかじめ規定したこと、テンポ、ピッチ、トーンという音楽的な要素を重視したことなどをベケットの演出の特徴として挙げることができる。ホワイトロウはベケットとシェーンベルクとを結び付けた発言をしているが、このベケットの俳優への態度は、シェーンベルクの演奏者への態度に非常に似ているのではないだろうか。

『ピエロ』の序文において、シェーンベルクが演奏者に対し、歌詞の意味から曲の雰囲気、性格を引き出しはならないと書いていることは先に見たとおりである。また、シュプレヒゲザングはある意味で言葉を歌唱から解放しているようにも見えるが、では何故シェーンベルクは演奏者に自由な語りを認めなかったのだろうか。シュプレヒゲザングではリズムは規定されている。音程も変更可能とは言え、目安となる音程がすでに示されているのだから、演奏者が音程を決める自由は狭められているのである。しかも音符に×印がついている以外はシュプレヒゲザングと歌唱の楽譜は全く同じであるのに、演奏者は歌と語りとを厳密に分けなければならない。シェーンベルクのシュプレヒゲザングは、演奏者の語りに厳しく規定を加えているのである。たとえば『ピエロ』の三曲目「伊達男」では、シュプレヒゲザングの部分に、さらに細かい指定がついている。「無声音で」や「語りのように」、「ほとんど歌に近く、いくらか有声音を入れて」など小節ごとどころか一つの音符ごとに要求されるニュアンスが変わる⁽²³⁾。それは、ベケットが自作を朗読することで、語り方についてある種の目安、または制約を俳優に加えたことと通じるのではないだろうか。そして先に引用したように、シェーンベルクは『ピエロ』の序文において、作曲者が意図したこと以外の何かを行うことを演奏者にあらかじめ禁止している。この点も、あらゆる俳優、演出家に自らの書いたト書きを厳密に守ることを要求したベケットと共通している。

こうしてみると、ベケットとシェーンベルクの姿は驚くほど似通っているように見える。ベケットはいわば、テキストが楽譜であつたら指定できたようなテンポや、フレーズの取り方、強弱などの要素を、演出という作業を通して俳優に規定しているといえよう。そのベケットの姿は、作曲家のようでも俳優という楽器を操る指揮者のようでもある。

5 結語

以上、ベケットのテキストと演出方法の分析を通して、ベケットが試みた語りの方法とシェーンベルクのシュプレヒゲザングが通底することを明らかにしてきた。音楽が意味づけされてしまうワーグナー的な方法をこえて、シェーンベルクとベケットは言葉と音楽の新しい結合の試みを追求したのであるが、彼らの方法に共通するのはその規定の多さである。恐らくすべてを完全に規定しなければならない厳密さを彼らの作品は要求するのである。シェーンベルクは、自分の作品が確かな技術を持った演奏者に演奏されていないためにまだきちんと理解されていない、という発言をしている。恐らくベケットの作品も同様であり、彼らの作品の上演は誰に対しても開かれているわけではない。ベケットの劇のための技術を持った俳優、シェーンベルクの曲のための技術を持った演奏者が必要なのだ。そしてこれまで見てきたように、ベケットを演じる俳優は演じるということよりも、むしろ「演奏する」技術を習得しなければならないのである。そして、ベケットの作品が確かな技術を持った俳優によって正しく上演されたとき、われわれはその語りのうちにシェーンベルクの響きを聞くことができるのではないだろうか。

注(1) James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Simon&Schuster, 1996, p442-3.

(2) Knowlson, *Damned to Fame*, p186.

- (3) Knowlson, *Damned to Fame*, p529. またJonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, 1989, p19.
- (4) Mary Bryden, "Beckett and the Sound of Silence", *Samuel Beckett and Music*, Mary Bryden, ed., Clarendon Press Oxford, 1999, p41.
- (5) 入野義朗、「十二音音楽」、『新音楽辞典 楽語』、音楽之友社、1977年、275-6頁。
- (6) テオドール・アドルノ、渡辺健訳『新音楽の哲学』、音楽之友社、1973年、44頁。
- (7) Samuel Beckett, *Proust, Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, John Calder, 1999, p92. 邦訳、棚澤雅子訳『ジョイス論／ブルースト論』、白水社、1999年、186-7頁。
- (8) ベケットの音楽観がショーペンハウアーの影響を受けていることは多くの研究者によって指摘されている。田尻芳樹、「ショーペンハウアー」、高橋康也監修『ベケット大全』所収、白水社、1999年、91頁など。
- (9) 拙論「歌曲の力 ―ベケットのラジオ・テレビドラマ試論―」、『演劇映像』第44号、早稲田大学演劇映像学会、2003年。
- (10) Arnold Schoenberg, *Verkärte Nacht and Pierrot Lunaire*, trans. by Stanly Appelbaum, Dover Publishers, 1994, p54. 尚この部分の訳出にあたって次の著作に所収されているドイツ語からの訳文を参照した。エーベルハルト・フライターク、宮川尚理訳『シェーンベルク』、音楽之友社、1998年、124-5頁。
- (11) Schoenberg, *Verkärte Nacht and Pierrot Lunaire*, p63.
- (12) Schoenberg, *Verkärte Nacht and Pierrot Lunaire*, p54.
- (13) Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*, Grove Press, 1984, p159. 邦訳、安堂信也・高橋康也訳『ベスト・オブ・ベケット3』、白水社、1991年、96頁。
- (14) Beckett, *Collected Shorter Plays*, p216. 邦訳、安堂信也・高橋康也訳『ベスト・オブ・ベケット2』、白水社、1990年、133頁。
- (15) Enoch Brater, *why beckett*, Thames and Hudson, 1989, p110. 邦訳、安達まみ訳『なぜベケットか』、白水社、1990年、136頁。
- (16) Kalb, *Beckett in Performance*, p17.
- (17) Kalb, *Beckett in Performance*, p224.
- (18) Billie Whitelaw, *Billie Whitelaw...Who He?*, Hodder & Stoughton, 1995, p78.
- (19) Kalb, *Beckett in Performance*, p17.
- (20) Kalb, *Beckett in Performance*, p183.
- (21) Bryden, "Beckett and the Sound of Silence", p44.
- (22) Knowlson, *Damned to Fame*, p529.
- (23) Schoenberg, *Verkärte Nacht and Pierrot Lunaire*, p72.